

18+

Амин Чипинкос

АФРИКАНСКИЙ РЭП

ИСТОРИЯ



Амин Чипинкос

Африканский рэп

История

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

© Амин Чипинкос, 2025

Известный и неординарный писатель Амин Чипинкос вот уже на протяжении двадцати лет выпускает книги и комиксы про Хип-Хоп, которые любят читать миллионы его поклонников со всего мира. Новая книга Амина Чипинкоса под названием «Африканский Рэп» очень близко познакомит вас с историей африканского рэпа.

18+

ISBN 978-5-0067-7719-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Оглавление

Африканский рэп

АФРИКАНСКИЙ РЭП

Меня зовут Амин Чипинкос, на протяжении 10 лет я выпускаю книги и комиксы о хип-хопе и рэпе. Давно у меня возникла идея написать книгу про африканский рэп. Почему именно африканский? Потому что рэп к нам в Россию пришел из Америки, и его читали афроамериканцы, ведь именно они — родоначальники рэпа, а их исторической родиной является Африка. Именно оттуда они эмигрировали в США, где достигли больших успехов в музыкальном шоу-бизнесе. Я даже уверен, что первый рэп-трек появился в США в 50-х годах от африканского джазового коллектива The Jubalaires — Noah. Я твердо решил написать книгу про историю африканского рэпа, и пусть даже многим это книга будет не интересна, но мне было самому интересно углубиться в ссылки, в различные источники, и предоставить вам полную историю про африканский рэп и хочу признаться для меня это была тяжелейшая работа и навряд ли она будет оценена по достоинству так как у людей сейчас совсем другие приоритеты и многие люди получают готовую информацию уже на блюде. Но я уверен, что через много-много лет африканцы, которые читают рэп в Америке и имеют гражданство США, в один день скажут хватит довольно пора нам возвращать рэп в родную гавань.

НАЧАЛО

Африканские рэп-исполнители не пользуются большим уважением на международной арене. Представляя свою вдохновляющую родину, африканцы могут найти небольшую аудиторию за рубежом, но на международном рынке вряд ли кто-то сможет конкурировать в этой роли. Некоторые африканцы, молодые и пожилые, решительно возражают против некоторых поверхностных ценностей, навязываемых коммерческой культурой хип-хопа, таких как стремление к демонстрации дорогих потребительских товаров, прославление или романтизация уличной жизни. насилие и вульгарные выражения, а также публичное унижение женщин. Если рэп и вернулся

домой, что можно сказать о любой художественной форме, созданной народами африканского происхождения по всему миру и получившей распространение в Африке, то это в первую очередь молодые люди, часть поколения африканского хип-хопа, которые восприняли это отдаленное родство. После инкубационного периода в 1980-х, отмеченного подражанием американскому стилю, африканские рэперы в 1990-х обрели самостоятельность. Африканский хип-хоп достиг зрелости и актуальности, о чем свидетельствует недавний интенсивный и замечательный множество документальных фильмов со всего континента — Марокко, Сенегала, Буркина-Фасо, Ганы, Южной Африки, Танзании, Кении, Уганды и Экваториальной Гвинеи (смотрите видеосъемку) — каждый из них по-своему убедительно доказывает, что этот жанр стал одной из наиболее актуальных культурных форм общения. выражение для Африканская молодежь. Присутствие африканских хип-хоп видео на YouTube в равной степени примечательно и ошеломляет. Аудиозаписи в формате MP3 найти достаточно легко, но, тем не менее, чтобы найти компакт-диски на международном рынке, нужно приложить немало усилий, уверен один из них признак отсутствия звукозаписывающего лейбла и, следовательно, экономической поддержки. Ниже приводится предварительная история рэпа в Африке. Из Нью-Йорка

История развития рэпа и хип-хопа в Соединенных Штатах хорошо известна, и существуют сотни книг и диссертаций, а также множество журналов, фильмов и веб-сайтов, серьезно документирующих этот жанр.

Она зародилась на улицах Нью-Йорка.

Йорка в 1970-х годах, возникший в результате тех особых исторических обстоятельств.

Иммигранты из Карибского бассейна влились в местную афроамериканскую городскую культуру, отмеченную заботой о безопасности и гордости соседей, которая часто выливалась в бандитские разборки. Рэп возник как музыка для вечеринок, связанная с соседством Ди-джеи (диск-жокеи или звукоорежиссеры), а затем ведущие (церемониймейстеры или рэперы).

Это было частью более широкой молодежной культуры нью-йоркского района (например, Бронкса, Бруклин, Квинс), который стал известен как хип-хоп, включавший в себя брейк-

данс и графти. Полуприватные и публичные мероприятия середины и конца 1970-х годов

были более или менее ограничены рамками этой географически ограниченной культуры.

Коммерческие записи, которые могли бы распространять музыку и танцы за пределами

страны их происхождения, не производились, а ведущие и диджеи еще не выступали для широкой публики.

В конце 1970-х годов рэп и хип-хоп развивались по двум направлениям: записи и

живые выступления. Брейк-дансеры, исполняющие свои движения (обычно под записанную музыку) на

тротуарах манхэттена для прохожих, стали более распространенными, хотя первые серьезные

газетные сообщения, заставившие отнестись к этому серьезно, появились только в 1981 году, когда хип-хоп получил широкое распространение.

уже вышедший в прокат (Banes, 1981). В то время как граффити осаждали улицы

и поезда метро Нью-Йорка по меньшей мере в течение десяти лет (широкая публика

не обязательно воспринимала это как «искусство»), графти-тэггеры (писатели) начали привлекать к себе внимание как художники. В 1979 году уличные и подземные фотографы «Великолепной пятерки» Фредди Брат-Уэйт (из Бруклина) и Ли Киньонес (из Нижнего Ист-Сайда Манхэттена), которым было всего по 19 лет, организовали художественную выставку в Италии. Брэтуэйт

тусовался в центре Манхэттена и стал послом хип-хопа в США.- в мире модных художественных галерей, музыкальных и танцевальных клубов преобладают белые. К

концу 1980-х он был увековечен в группе Blondie's, выступавшей в стиле нью-вейв в центре города.

«Rapture», псевдо-рэп, который в начале следующего года занял первое место в чарте поп-синглов. Предпринимательская деятельность Брэтуэйта принесла свои плоды к 1982 году, когда он создал «Дикий стиль», фильм, в создании которого он участвовал и в котором снялся (первый

фильм, документирующий культуру рэпа и хип-хопа), пятничные рэп-вечера в Roxу, танцевальном клубе в районе Челси на Манхэттене, и легендарный хип-хоп тур по Англии и Франция. Брэтуэйт был очевидным выбором в качестве соведущего первого регулярного шоу американского MTV, посвященного рэпу, в 1988 году.

Записи — рэп основным каналом распространения жанра за рубежом — стал жизнеспособный коммерческий продукт, как Нью-Джерси, если метка вновь-

арендован «рэперы восторг» от Sugarhill Gang, которая ворвалась в десятку

Хит-парад Black Singles в конце 1979 года и поп-топ-40 к началу 1980 года. Пантеон

исполнителей-первопроходцев рэпа (тех, кого позже назовут олдскульными) и лейблов будет

очень быстро зарекомендовали себя на коммерческом рынке.

Среди первых звезд были Harlem MC Кертис Блоу, чей «Te Breaks» (1980) стал первым рэп

-синглом, получившим золотой сертификат (было продано 500 000 копий), DJ Grandmaster Flash (родился в

Барбадосе, вырос в Бронксе) и The Furious Five («Te Message», 1982).), диджей из Бронкса, общественный организатор и основатель Zulu nation Afrika Bambaataa («Planet Rock», 1982) и Queens natives Run-D.M.C. («It's Like Tat», 1983), чей альбом 1986 года

Raising hell стал первым рэп-альбомом, который занял первое место в R & B чарте, вошел в первую десятку чарта поп-альбомов и стал платиновым (продано 1 миллион копий).

«Дикий стиль» был малобюджетным фильмом независимого производства. Серия более роскошных фильмов голливудского производства получила широкое распространение и стала одной из первых видеоклипов, знакомящих африканцев с брейк-дансом и рэпом. Первым крупным показом стала короткая сцена с танцами рок-группы из Бронкса

Steady Crew снялся в популярном фильме Flashdance, выпущенном в США в апреле 1983 года.

Первыми фильмами, посвященными исключительно новой культуре, были Breakin' (май 1984, совместно с Ice T), Beat street (июнь 1984, совместно с Afrika Bambaataa, Kool Herc, Melle Mel, Kool Moe D, Rock Steady Crew и New York City Breakers), Breakin' 2: Electric Boogaloo (декабрь 1984, совместно с Ice T) и krush groove (октябрь 1985, совместно с Run-D.M.C., Kurtis Blow и LL Cool J). Благодаря тиражам на видеокассетах эти

фильмы попали в Африку и стали там одними из самых популярных моделей

за развитие хип-хоп культуры, особенно танцевальной.

Помимо аудио- и видеозаписей, зарубежные туры американских исполнителей хип-

хопа, начавшиеся с того, что Кертис Блоу получил место на разогреве в британском турне Blondie в 1980

году (Terrell 1999: 46), были одним из важных средств распространения жанра. Туры в

Европа стала более распространенной в 1980-х, и Африка стала праматерью к концу десятилетия.

Африканское происхождение?

В то время как историки рэпа указывают на мастерство произнесения слов общественными деятелями, такими как боксер Мухаммед Али в 1960-х годах, и музыкантами, такими как The Last

Poets и Гил Скотт-Херон в начале 1970-х, как на прародителей, важно проводить

различия между коммерческим жанром, известным как рэп (и сопутствующим ему хип

-хопом хмелевая культура) и более глубоко укоренившиеся некоммерческие устные традиции, в том числе

те, которые заложили художественную основу для зарождения этого жанра. Используя те же

самые рассуждения, следует провести аналогичное различие в Африке.

Американский рэп был самым

источником африканского рэпа, и вовсе не обязательно глубокие исторические и культурные

связи заставили африканцев воспринять американский рэп. С одной стороны, изначально рэп воспринимала только элитарная прозападная часть африканской молодежи, а с другой стороны, рэп был распространен по всему миру народами, которые практически не имеют связей с Африкой или афроамериканцами. Рэп

был молодежной музыкой, и это, пожалуй, было его самым привлекательным качеством. Кроме того, это была гибкая форма, которую можно было адаптировать к местным условиям.

Множество традиций публичных выступлений, поэзии, рассказывания историй, эпической декламации, песнопений и игры на ударных в Африке, которые так или

иначе напоминают некоторые стилистические элементы современного рэпа (некоторые из которых описаны в

следующих главах), возможно, действительно заложили основу столетия назад, когда

они переехал через Атлантику. Но африканский рэп возник не в этих домашних условиях-

Традиции развития ХИП-ХОПА в АФРИКЕ.

Большинство африканских рэперов первого поколения имели мало общего с традиционными исполнительскими жанрами своих родных стран и часто были более близки в культурном отношении к Соединенным Штатам. Рэп как выразительный жанр, который предпочитают дети поколения африканцев после обретения независимости, возник не из каких-либо традиций на африканской земле, а скорее как прямое подражание и адаптация импортированного американского рэпа. Африканский рэп не обрел собственного голоса до тех пор, пока рэперы не начали проникаться некоторым американским влиянием, что повлекло за собой появление рэпа в на их местных языках обсуждаются местные проблемы. Африканские рэперы второго и третьего поколения, завершающие цикл и устанавливающие органичные связи с глубоко укоренившимися традициями, — одно из самых интересных достижений последнего времени, добавляющее языковой и культурной изощренности, что выводит жанр на совершенно новый уровень.

Историческая связь и, по крайней мере, частичное происхождение афроамериканских манер говорить, двигаться и сочинять музыку из Африки здесь не оспариваются. Однако за столетия жизни на американской земле афроамериканцы создали их собственная самобытная культура и выразительные жанры, такие как блюз, госпел, джаз и ритм-энд-блюз, были неизвестны в Африке до тех пор, пока не были импортированы из США.

Соединенные Штаты (прямо или косвенно). Так было и с рэпом. И так обстоит дело со

многими музыкальными направлениями африканской диаспоры, такими как регги, рагга и румба.

Рэп попал в Африку несколькими путями. В

в 1980-х годах рэп редко исполнялся в африканских средствах массовой информации, таких как радио и

телевидение (за некоторыми исключениями), но, скорее, его приходилось физически импортировать в африканские страны.

в виде аудио- и видеокассет и виниловых пластинок. Поскольку тогда еще не было

значительного рынка сбыта, африканцы, путешествующие за границу, привозили их буквально по частям. Два основных маршрута пролегали через Нью-Йорк и Париж. В середине 1980-х годов

Нью-Йорк начал принимать значительное число путешественников и иммигрантов из Африки. В Париже, напротив, уже существовала процветающая, хотя и не всегда желанная

африканская община из-за французского колониального прошлого и потребности в привозной рабочей

силе. В результате Франция стала важнейшим звеном в цепи, которая привела к появлению рэп

в Африку — или, по крайней мере, во франкоязычную Африку. Появление оригинальной французской

рэп-сцены в начале 1990-х опередило африканскую всего на несколько лет.

Французская Связь

Рэп и хип-хоп быстро прижились за рубежом, но с резким контрастом. Хип

-хоп развивался на своей родине в Нью — Йорке как относительно самостоятельная местная

форма развлечения и самовыражения для городского рабочего класса и маргинализированной

молодежи — часть того, что известно как уличная культура. Однако за рубежом

с различными элементами хип-хопа молодежь знакомилась, как правило, через средства массовой информации (радио, телевидение, газеты), записанные материалы (аудио- и видеозаписи, виниловые

синглы и пластинки) и время от времени гастролируя. Кроме того, первоначальные приверженцы (по крайней мере, в ЕС-Европа и Африка), как правило, принадлежали к социально-экономической элите, к тем, у кого был лучший доступ к иностранному импорту и большая заинтересованность в нем.

То, как рэп укоренился во Франции, поучительно не только потому, что она стала вторым по величине рынком сбыта (после Соединенных Штатов) для этого жанра, но и потому, что она была основным каналом сбыта в Африку через значительное африканское население — иммигрантов и их детей, которые там живут и работают. Первая и самая успешная рэп-звезда Франции, MC Solaar, родился в Сенегале в семье родителей из Чада и вырос в Франция.

Поворотным стал 1982 год. В ноябре рэп-тур по Нью-Йорку достиг Париж.

Продюсерами выступили два француза из Нью — Йорка — Жан Каракос (глава Французский лейбл Celluloid) и Бернар Зекри (нью — йоркский корреспондент французской газеты *actuel*) — при спонсорской поддержке европейской радиостанции Radio 1 в туре приняли участие лучшие музыканты: Фредди Фаб Файв; диджеи Африка Бамбаатаа и Grandmixer D.S.T. (и рэперы Infinity); танцевальные группы Rock Steady Crew и Double Dutch Girls; а также артисты grafti Futura 2000, Phase 2, Ramel-zee и Dondi. По случаю начала тура *liberation* опубликовала статью на Afrika Bambaataa (Тибаудат, 1982) и рассказ от первого лица о нью-йоркской хип-хоп сцене члена команды Rock Steady мистера Фриза (Зекри, 1982), предупреждающий о Знакомство французской публики с новой культурой; участники тура

появились в телешоу Алена Маневаля «Мегагерц».

Тур начался не в вакууме. Небольшая группа поклонников уже сформировалась благодаря местным радиошоу и небольшой клубной сцене. Два ключевых диджея того времени были в значительной степени

ответственны за популяризацию рэпа во Франции: Сидни Дютейль и Ди Нэсти. Сын иммигрантов из Гваделупы на французском Карибском побережье, диджей

Сидни родился и вырос в северо-западном пригороде Парижа Аржантее.

Он одержимо коллекционировал американские пластинки в нескольких магазинах импортной музыки, работающих в Париже (позже совершал поездки в Лондон), а его диджейство в клубе L'Emeraude, начиная примерно с 1978 года, привлекло толпу, в том числе молодого Даниэля Эферна, который

в роли Ди Нэсти спродюсировал первый альбом французского рэпа и вел радиошоу

на Radio Nova это помогло бы начать карьеру многим. Постоянным посетителем клуба была

радиоведущая Клементина Селарие, которая порекомендовала Сидни своему боссу,

Мари-Франс Бриер, в результате чего примерно в 1982 году его наняли ведущим шоу на

государственном радио Франции, аффилированном с Radio 7, которое выходило в эфир с 10 часов вечера до полуночи с понедельника

по пятницу. Ди-джей Сидни играл самую свежую музыку, доступную в Соединенных Штатах, включая рэп. Поскольку его шоу можно было послушать только в окрестностях Парижа, люди

записывали его выступления и дарили кассеты своим друзьям.

В ноябре 1982 года, когда рэп-тур проходил в Париже, Сидни вел радиошоу Afrika Vam-

baataa. Во время шоу, в студии радиостанции, Futura 2000

устраивал выставки графти, а мистер Фриз учил людей брейк-дансу, быстро привлекая толпу. Популярность шоу Сидни привела к тому, что

он стал ведущим

Телешоу на национальном телеканале TF1 в 1984 году. Называется сек. я. стр. сек. о». п., это был первый Французское телевидение шоу организовано черный человек, и это был первый регулярный национального ТВ-шоу в мире, посвященное хип-хоп.

В 1987 году художественный руководитель шоу Софи Брэмли была приглашена MTV для создания их первого рэп-шоу,

в Лондоне под названием yo! Он стал моделью для первого национального рэп-телешоу в Соединенных Штатах, yo! Mtv raps, начиная с 1988 года.

Транслировавшийся каждое воскресенье после полудня, сразу после выхода американского телесериала «Старски и Хатч», и длившийся менее года, «Эйч пи эйч пи» сыграл решающую роль в росте

популярности рэпа во Франции. По словам Мари-Франс Бриер, исполнительного директора Radio 7, а

затем TF1, которая наняла ди-джея Сидни для его радио- и телешоу, «Семь лет спустя

Я поняла, насколько это [шоу] важно, когда ведущий Solaar сказал мне, что оно

именно из-за хип-хопа он решил заняться музыкой» (Бриер в Пень-Жюли

1996). Присутствие Африки Бамбаатаа (который основал французское отделение своей

Zulu Nation) на радио- и телешоу Сидни внушал им доверие: «Он [Bambaataa] был диджеем и ведущим. Поэтому [на телешоу] он выбрал несколько пластинок, немного

смикшировал и выступил. Это было просто его присутствие.... На самом деле ему не нужно было

делать ничего большего. И он помог придать шоу аутентичность, как FUTURA 2000.

FUTURA 2000 приезжала и делала эти большие работы в стиле graf»

(Сидни Дютейл в фильме «Спади, Алим и Мегелли 2006: 287).

Возможно, самый разительный контраст с Соединенными Штатами можно проиллюстрировать тем, что произошло, когда закончилась h.i.p.h.o.p. По иронии судьбы рэп перекочевал из парижских клубов, радио и телевидения на улицы или, скорее, в пригороды Парижа, где живут

иммигранты с низкими доходами и другие люди. Как заметил Зекри, «Модный Париж хоронил

рэп... но никто не сказал об этом банлам» (Zekri 1994: 88; Cannon 1997: 153). Брэмли, который в 1999 году стал директором по новым медиа глобального конгломерата Universal

Music, сказал: «После этого [окончания телешоу] все исчезло. Каждый был сыт по горло рэпом. И он вернулся в пригороды» (Брэмли, Спади, Алим и

Мегелли 2006: 310).

Ди-джей Сидни оказал непосредственное влияние на африканский рэп не только своей работой во Франции. Он

совершил турне по франкоязычной Западной Африке с шоу, в котором приняли участие Paris City

Breakers, танцевавшие в его телешоу. Созданная по образцу «Нью-Йорк Сити Брейкерс», парижская команда из трех человек включала Соло, чьи родители-иммигранты из Мали отправляли

его на лето в Бамако, пока он рос во Франции. Увидев рэп

Телевизионный тур оказал большое влияние на Соло: «И я увидел это по телевизору, и я увидел

Мы с командой Rocksteady подумали: «Что это за хрень?!?! Я должен уметь так

танцевать, это что-то новенькое в Америке, я должен знать, я должен знать, я должен

знать!» (Соло на Spady, Alim, and Meghelli 2006: 337).

Рассказ Сидни о его

гастролях по Африке дает некоторое представление о том, что происходило там в середине 1980-х.

М [Эгелли]: Но когда вы приехали в Африку, вы увидели, что у людей

были

видеокассеты с записью шоу?

С [Идни]: Да, потому что африканцы всегда путешествуют между Францией

и Африкой. Итак, несколько молодых людей привезли с собой видео-кассеты, чтобы другие могли видеть, что происходит во Франции.... Я стал знаменитым

там из — за этого... а также из — за RFO — телевизионной станции, которая транслирует

шоу в Африке. Довольно скоро в продаже появились некоторые шоу TF1,

а затем был повторен показ. Итак, шесть месяцев спустя они увидели шоу, которые уже транслировались здесь.

М: Но были ли там уже танцоры хип-хопа, когда вы приехали?

С: Да, определенно. Они танцевали так же, как и мы в шоу. Они создали «Абиджан Сити Брейкеры» [в Кот-д'Ивуаре]. Танцоры были действительно хороши, они даже были на одном уровне со мной. У них было то же самое

Дух хип-хопа: спортивные костюмы, все новенькие, на них были футболки с их

именами.... Позже, когда мы вернулись в Африку, мы привезли еще все, что у нас есть. Я подарил им баскетбольную обувь. ...Ты приходишь туда в самой современной

экипировке, а уходишь ни с чем. (Спади, Алим и Мегелли, 2006: 289)

Команды по брейк-дансу стали важной силой в Африке в середине 1980-х годов. Abi-

djan City Breakers выпустили один из самых ранних рэп-альбомов в Африке. Город Бамако

Брейкеры, Дакар-Сити-Брейкеры и Кейптаун-Сити-Брейкеры были пионерами в

распространении нового американского стиля танцев.

Сидни был не единственным, кто распространял рэп во Франции. В 1981 году Ди

У Nasty было еженедельное радишоу, в котором исполнялся рэп на небольшой независимой местной радиостанции, вещавшей на некоторые парижские районы и поселки, которые впоследствии стали модными для хип-хоп культуры (18-й, 19-й и Сен-Дени).

Его рассказ

о непосредственном влиянии рэп-тура 1982 года очень красочен: Изо дня в день в новостях появлялись сообщения о знаменитом туре. Это было в шоу под названием «Мегагерц» на канале FR3.... На следующий день во всех жилых комплексах Франции люди танцевали брейк-данс на картонных коробках, попробуйте-они пытались сделать то же самое, что видели в кадрах, показанных в эфире шоу. И люди просто сразу же прониклись этим. Для всех это было похоже на то, что мы ждали чего-то подобного. Со времен соул-музыки не было ничего сознательного, ничего, что имело бы голос. И в этом было что-то позитивное, но в то же время и политическое, и это принадлежало нам, молодежи, будь то арабы или чернокожие. Все чувствовали, что это имеет отношение к ним, и это приобретало особое значение. (Ди Нэсти в книге «Спади, Алим и Мегелли», 2006: 314—15) В 1983 году Ди Нэсти вел шоу на независимой радиостанции Carbone 14. Он познакомился с другим радиоведущим, Бадом Бенни, со станции RDH, и вскоре они начали исполнять рэп на французском языке на радио. Переход к исполнению рэпа на местном языке был фундаментальным, и к нему будут возвращаться снова и снова по всему миру: «Сначала мы подумали: «Единственный способ, которым рэп-музыка будет звучать во Франции, — это если она будет на французском».... Все читали рэп на английском. Но мы сказали: «Нет, единственный способ

развить это искусство — читать рэп на французском» (Ди Нэсти в книге «Спади, Алим и Мегелли», 2006, с. 316).

Возможно, именно Африка Бамбатаа первой распространила это сообщение.

С [Пэди]: Когда я разговариваю с членами хип-хоп сообщества во Франции, они

утверждают, что именно вы побудили их использовать свой родной язык. Что

произошло на самом деле?

Бамбатаа: Да, это случилось в начале 1980-х, где-то в 1982 или 1983 году....

Все пытались читать рэп, как американцы. Я сказал им во Франции: «Нет, читайте рэп на своем

родном языке и говорите, исходя из своего общественного мнения. Читайте рэп о своих

проблемах, которые происходят в вашей стране, и о чем угодно еще, и говорите о том, о

чем вы хотите говорить»...И вот что произошло. Сейчас Франция действительно является вторым по величине хип-хоп центром в мире.

(Спади, Алим и

Мегелли 2006: 264)

В 1984 году Ди Нэсти самостоятельно спродюсировал первый французский рэп-альбом *rapame city rap-pin'*, на его собственном лейбле Funkazilla.

Заглавный трек иллюстрировал еще одну тенденцию в раннем рэпе по всему миру: это была адаптация американской рэп-песни, в данном

случае «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Мелле Мела. В том же году Ди Нэсти познакомился с Лайонелом

Д., который также читал рэп на французском. Эти трое — Ди Нэсти, Лайонел Д. и Бад

Бенни — были пионерами, которые продемонстрировали потенциал

французского рэпа.

Лайонел Д. был на пути к тому, чтобы стать первой рэп-звездой Франции, но помешали личные проблемы. В конце 1980-х еженедельное шоу Ди Нэсти на Radio Nova стало испытательный полигон для французского рэпа, где дебютировали многие ведущие, в том числе MC Solaar (Cannon 1997: 157).

В 1990 году был выпущен альбом rapattitude, сборник новой сцены на новом

Лейбл Labelle Noire показал, что французский рэп созрел и стал достаточно оригинальным, чтобы заключать контракты на звукозапись и бросать вызов вездесущему американскому рэпу.

К тому времени было выпущено очень мало записей французского рэпа.

rapline, еженедельное телешоу, посвященное хип-хопу, дебютировало в 1990 году и продолжалось пять лет. И MC

В том же году Солар выпустил свой первый сингл «Bouge de la», который занял 22-е место на

первое место во французском чарте поп-синглов в 1991 году.

Клод М'Барали (MC Solaar), родившийся в Сенегале в 1969 году в семье родителей из Чада, вырос во Франции и стал первой французской суперзвездой рэпа. Он читает рэп

исключительно на французском, и его стиль отличается непринужденным прохладным звучанием, которое опирается на джаз, и блестящим использованием французского языка. Первый альбом MC Solaar

(Qui sème le vent récolte le tempo, 1991) стал платиновым (300 000 экземпляров), а

его второй альбом (prose combat, 1994) — дважды платиновым (600 000 экземпляров).

во Франции в течение нескольких лет после их выхода. Это были приличные цифры для

Американская рэп-группа в то время, но необычная для Франции или неамериканского

рэпера. Его третий альбом (paradisique, 1997) занял 1-е место во французских альбомных чартах. Джазовые пристрастия Солаара

включали запись «Un ange en danger» с американским басистом Роном Картером на альбоме «stolen Moments: red hot + cool», альбоме, в котором сочетаются джаз и рэп.

16

Поддержка Solaar сенегальской группы Positive Black Soul сыграла решающую роль в их выходе на международный рынок.

Еще одно наблюдение, противопоставляющее французский и американский хип-хоп, касается расы и этнической принадлежности. Во Франции население, известное как «нуар» (чернокожие), состоит из двух широких сообществ: карибского (называемого Антильез), выходцев из бывших колоний

и отделений, таких как Гаити, Мартиника и Гваделупа; и африканского (что означает «южнокарибское»)-

Сахаре). Другая соответствующая община меньшинств называется араб или бер (в сленг, известный как verlan, в котором слоги в слове меняются местами), относящийся к выходцам

из Северной Африки, также известной как Магриб (к западу от Египта). В этих

сообществах существуют сильные связи, основанные на месте происхождения, языке и этнической принадлежности

(в случае Африки). До недавнего времени французское правительство не вело

статистику населения по этническому или расовому составу страны.

По последним оценкам, численность чернокожего населения составляет от 3 до 5 миллионов человек в стране с населением

более 61 миллиона человек (Kimmelman 2008; Ndiaye 2008: 59).

Как отмечали многие (например, Cannon 1997: 161–62; Prévos 2002: 5–6), хип-хоп в

Франция является многонациональной страной, в которой проживают дети меньшинств из стран Африки к югу от Сахары, Карибского бассейна и Северной Африки, а также белые. Группа 113, которая начала записываться в конце 1990-х годов, представляет именно эти три

сообщества французских меньшинств: Мокобе Траоре, Йохан Дюпор (AP) и Абделькрим Брахми (Rim'K).

имеют семейные корни в Мали, Гваделупе и Алжире, соответственно. Хотя французские рэперы в основном чернокожие и арабы, это более распространено там, чем в США.

Соединенные Штаты стремятся к более широким формам интеграции.

В Нью-Йорк и обратно

Одна из старейших, наиболее сильных и утонченных рэп-групп Африки находится

в Сенегале. Первой африканской рэп-группой, получившей крупный международный

контракт на запись, стала Positive Black Soul из Сенегала. Когда Te souce, первой крупной

Американский журнал «Хип-хоп», который в 1998 году отпраздновал свой 100-й выпуск, публиковал статьи

о хип-хопе по всему миру, включая Францию, Италию и Кубу. Единственной африканской

страной, представленной в этом выпуске, был Сенегал.

Это является веской причиной для широкого участия Сенегала в общественной жизни африканских стран.

рэп: для сенегальцев были открыты оба маршрута в рэп — Париж и Нью — Йорк. Третий

диск Positive Black Soul, new york/paris/Dakar (2002), записанный в Дакаре и

Нью-Йорк, принимающий гостей из Соединенных Штатов и Франции, признает эту

трехсторонность. Париж был данностью не только из-за его французского колониального прошлого; между Сенегалом и Францией существовали особенно тесные политические и культурные связи. Первый

президент Сенегала, поэт и негритянский философ Леопольд Сенгор, был единственным заместителем-

Выходец из Африки, когда-либо избранный в элитную Французскую академию, состоящую из 40 членов, которая является самой официальный специалист по французскому языку. Сенегал также является географически

наиболее близкой к Франции страной Африки к югу от Сахары. Здесь проводится ралли Париж-Дакар, ежегодная шоссейная гонка, начатая в 1979 году.

К середине 1980-х годов Нью – Йорк стал основным местом назначения (то, что один сенегальский чиновник назвал пригородом) как для краткосрочных, так и для долгосрочных трейдеров, стремящихся расширить

свои рынки сбыта. Примерно с 1983 года молодые мужчины-сенегальцы-торговцы начали

продавать товары на улицах Нью-Йорка, что привело к появлению новой волны

иммигрантов. В начале 1985 года, по оценкам полиции, в стране насчитывалось около 300 сенегальских иммигрантов.-

дорс, работающие на улицах Манхэттена, в основном в коммерческом районе Мидтаун.

Позднее в том же году «Нью-Йорк таймс» (1985) начала освещать это явление.

В 1987 году репортер times в Дакаре взял интервью у человека, который провел два года в Нью-Йорке.

Нью-Йорк торговал на улице, ежемесячно отправлял домой от 35 до 45 долларов и планировал

свою следующую поездку обратно (Брук, 1987). Даже в таком большом городе иммигрантов, как Нью-Йорк

Неожиданное появление сенегальцев в центре города стало новостью. Менее заметным было

растущее число иммигрантов из Западной Африки, работающих таксистами

в ночную смену в районах, которые местные власти считали слишком опасными.

Служба желтого такси (Noel 2000).

Сроки прибытия сенегальцев в страну можно объяснить рядом

сопутствующих факторов: отменой требований к выездным визам для граждан Сенегала в 1981 году; сильная засуха, опустошившая плантации арахиса с 1973 по 1985 год; структурная перестройка-программы социальной помощи, начавшиеся в 1984 году, усилили бедность в сельской местности; новый и дешевый прямой рейс из Дакара в Нью-Йорк (600 долларов в 1987 году на Air Afrique); Франция присоединилась к другим странам Общего рынка в 1986 году, введя визовые ограничения для приезжих из Африки; французский франк (и сенегальская валюта, который привязан к он) обесценился вдвое по отношению к доллару США в период с 1981 по 1985 год, что сделало доллары, заработанные в США, более ценными на родине (франк восстановил свою стоимость во второй половине десятилетия); и почтенная традиция торговли на расстоянии. С 1980 по 1987 год количество неиммиграционных виз, ежегодно выдаваемых сенегальцам, увеличилось с 1177 до 4369, несмотря на то, что доля отказов возросла с 3 до 32 процентов из-за давления со стороны официальных лиц Нью-Йорка, жаловавшихся на просрочку сенегальцами своих виз. Только в период с 1985 по 1987 год число заявлений на получение-количество резидентских виз подскочило с 300 до 800 в месяц. К 1997 году, по оценкам, в Нью-Йорке проживало от 10 000 до 20 000 сенегальцев (Брук, 1987, 1988; Перри, 1997). По недавним оценкам, в настоящее время их число составляет 30 000, а средняя-общество без документов (Кейн 2011: 77).

То, что поток товаров из Нью-Йорка в Дакар был широко открыт, было подтверждено в статье «Нью-Йорк таймс» за 1987 год, в которой директор по информации правительства Сенегала описал два типа торговцев, с которыми он

лично столкнулся в ходе поездки.

Воздушная битва африканцев в Нью-Йорке:

Торговцы рассказали ему, что планировали провести день в нью-йоркских магазинах, в основном за покупками электроники и косметики для чернокожих, а вечером вернуться в

Дакар. «Нью-Йорк превратился в коммерческий пригород Дакара», — сказал директор по информации. «Вы пересекаете большое озеро, делаете покупки и

в тот же день возвращаетесь домой».

Второй тип торговцев, более знакомый жителям Нью-Йорка, — это дакарские «бана-

бана», или уличные разносчики. (Брук, 1987)

Без сомнения, обширный товарооборот, который осуществлялся туда и обратно в течение этого десятилетия

между Нью-Йорком, мировым центром рэпа, и Дакаром были представлены все атрибуты хип-хоп культуры.

Оба члена-основателя Positive Black Soul подтвердили важность этого маршрута, как и Фаада Фредди из сенегальской группы Daara J.

С [пади]: Как вы впервые слышали рэп-музыку?

Д [идьер Авади]: У меня было много друзей, которые часто путешествовали по новым странам.

Йорк, и они привозили сюда записи рэпа. Первое, что я услышал, были Kurtis Blow

и «Rappers Delight» в исполнении Sugarhill Gang.... Все это вы можете найти в

Сенегал. Сенегальцы — большие путешественники. (Спади, Алим и Мегелли, 2006: 648).

С [пади]: Как ваш брат научился хардкорному стилю рэпа на Западе Африка? Смотрел ли он видео с Мэддом?

О [Мадугу Барри]: Да, часто. У нас были друзья, которые раньше работали в Air Af-

рике. Раньше они привозили что-то из Штатов.

(Спейди, Алим и Мегелли, 2006: 641).

[Марлон Реджис:] Как вы познакомились с хип-хопом в конце прошлого

века

1980-е были далеко отсюда, в Сенегале, в Африке?

[Фаада Фредди:] У нас было несколько друзей — друзей из среднего класса, — к которым привозили вещи отовсюду, например, из Соединенных Штатов. Поскольку их родители были богаты и часто путешествовали, эти мальчики говорили своим родителям: «Принесите мне это, принесите мне то». Они привозили записи с рэпом. (Regis, 2005)

Отец Амаду Барри был пилотом Air Afrique и, вероятно, обладал еще большим

прямым доступом, чем у других сенегальцев.

Но, несмотря на то, что они перевозили товары туда и обратно, это поколение бродячих

торговцев и рабочих-иммигрантов было не из тех, кто выбрал рэп в качестве своей любимой музыки. Действительно, время от времени между африканскими иммигрантами и афроамериканцами, среди которых они жили, возникала вражда.

Музыкальными героями этого

поколения иммигрантов были звезды мировой музыки 1980-х годов, некоторые из которых

пели о трудностях африканских иммигрантов, такие как Салиф Кейта («Ноус

па бужер» на ko-yan, 1989) и Юссу Н'Дур («Иммигранты» на immigrés, 1989). Летом 1988 года состоялось первое крупное сольное турне сенегальца Юссу по США.

Н'Дур и малиец Салиф Кейта, которые оба начинали сольную международную

карьеру при поддержке лейбла new world music, смогли заполнить 2800 мест-

посетите театр на Бикон-стрит в верхнем вест-сайте Манхэттена по цене 20 долларов за билет для

толпы, состоящей в основном из Западной Африки.

Сенегалец был, наверное, самый прямой доступ к Нью-Йоркской уличной культуры в

1980-е годы. Другие африканцы также имели доступ, особенно жители

Ганы (Шипли, эта книга), но, возможно, не столь широко и регулярно. Первое десятилетие

Одной из самых фундаментальных проблем на континенте было создание чего-то оригинального, что было бы интересно молодежи. Основные компоненты, на которые должны были обратить внимание артисты, включали музыкальную основу, язык, тексты песен, вокальный стиль (flow) и общий посыл. Один из первых продюсеров hiplife в Гане Панджи Аноф выразил общее беспокойство: «Если hiplife намеревался превратить Америку в Африку, то я не хотел в этом участвовать. Моей идеей всегда было транслировать-поздняя Африка превращается в нечто глобальное» (в книге «living the hiplife», Шипли, 2007). Африканский рэп охватывает весь континуум между этими полюсами. Ключом к пониманию этой проблемы и оценке различных решений является то, что хип-хоп изначально был распространен в Африке среди молодежи со средним школьным образованием (а некоторые и с высшим образованием), много путешествующей и относительно привилегированной молодежи. Они представляли Африку, отличную от стереотипов, которые привык видеть остальной мир, и которая в культурном отношении была в большей степени связана с тенденциями в Соединенных Штатах. США и Европы, чем более глубоко укоренившиеся традиции, которые были ближе к дому. Их соотечественники часто рассматривали их как отказ от своей собственной культуры в пользу иностранного импорта. Некоторые из них смогли выйти за рамки увлечения и подражания, чтобы в полной мере оценить возможности жанра и адаптировать его для своих сообществ, проникнув в культуру своей страны. Другие, безусловно, так и не продвинулись дальше стадии подражания.

1980-е годы были инкубационным периодом для рэпа и хип-хопа в Африке, когда под поверхностью зарождались региональные звезды

и их музыка, определявшая более широкий спектр направлений. популярные вкусы. В этот период было сделано очень мало коммерческих записей африканского рэпа, скорее всего, потому, что рэперы все еще пытались освоить этот жанр, а производители еще не видели рынка сбыта для своей работы. Последовательность действий на протяжении всего декады и до 1990-х годов была простой и широко распространенной: прямое подражание, замена своих собственных текстов на английском языке и их локализация путем исполнения рэпа на африканских языках (или, по крайней мере, без американского акцента) по вопросам, актуальным для их сообществ. Африканские жанры появились только в начале и середине 1990-х годов. появившиеся по мере того, как рэперы, диджеи и продюсеры начали локализовывать музыку.

Рэп не появился и не развивался единообразно по всей Африке, отчасти из-за того, что сначала средства массовой информации не были задействованы. Случайные события, такие как отдельные путешественники, возвращающиеся с новостями из Франции или Соединенных Штатов, были в порядке вещей. Случайные визиты или туры в Африку, такие как турне ди-джея Сидни с парижскими City Breakers в середине 1980-х или визит Малкольма Макларена в Южную Африку в 1983 году, познакомили молодежь с новым жанром и вдохновили их.

Первые коммерческие записи африканского рэпа, возможно, были сделаны в Нигерии: в ночном клубе Лагоса и на радио ди-джей Ронни Экундайо записал песню «Te Way I Feel» с одноименного альбома 1981 года, а Диззи К. Фалола — «Saturday Night Raps» со своего альбома 1982 года Извини Меня, Детка.

Это первые две записи, перечисленные в онлайн-

обзоре Ikonne (2009a), посвященном первому десятилетию нигерийского рэпа, в котором представлены девятнадцать виниловых альбомов, выпущенных в период с 1981 по 1992 год, в которых есть по крайней мере один трек с рэп-пингом или сильным хип-хоп-влиянием. Большинство из них явно находятся под влиянием Америки.

это может быть диско, фанк или олдскульный нью-йоркский рэп, как в текстовом, так и в музыкальном плане, с растущим присутствием синтезаторов и драм-машин на протяжении десятилетия. «Pimp», совместная работа нигерийца Мамбо Кристо и американки

Глории Харт (под названием Mams and Hart), созданная в 1982 году, содержит ударную партию. в нем есть что-то похожее на большой дундун йоруба (говорящий барабан), возможно, первый пример использования африканского инструмента в этом жанре.

В альбоме Тими Гави «Boxing Rapping Show» 1984 года гитары, клавишные и бас-гитара исполнены в нигерийском стиле, а не в стиле

Альбом American. I. C. Rock 1985 года «Advice/Oge Chi Ka Nma» отличается своим

социальным посылом и рэпом, частично исполненным на игбо. В песне Рика Асикпо «Beat Jam» 1986 года есть

что-то похожее на мелодию колокольчика (возможно, исполняемую на драм-машине) и тенор

-саксофон, который напоминает звучание афробита, созданное нигерийкой Фелой Кути.

Иконн указывает на запись 1991 года «Which One You Dey» группы «Accent» (рэперы

Терри и Маус МАК и певец Джуниор), которая представляет доморощенный нигерийский хип-хоп, наконец-то обретший свой собственный голос. В

отличие от большинства своих предшественников, «Акцент» не опирался на едва зарифмованную «собаку» –

Герел имитации ритмов и интонаций американской старой школы рэпа, но

вместо представил ясное повествование с сюжетом, характеристика и юмор, поставляется со свободным потоком в пиджин-Инглиш — истинный язык

Нигерия улиц. (Ikonne, 2009a)

Нигерийский рэп обрел свой собственный голос к 1991 году, что согласуется с тем, что происходило в Танзании, Сенегале и Южной Африке.

За пределами Нигерии ранние записи, в том числе Abidjan City Breakers из

Кот-д'Ивуар, выпустивший альбом в 1986 году. Влияние фанка конца 1970-х

а диско — это очевидно, и жанр по-прежнему кажется новинкой. Первым

фильмом, посвященным африканской рэп-сцене, может стать «Африканская волна: пророки города» (Боуи

1990), записанный в Южной Африке примерно во время выхода первого альбома группы «Our World», который стал первым южноафриканским рэп-альбомом и одним из самых ранних полноформатных

виниловых рэп-альбомов в Африке. Фрагменты музыкальных клипов на протяжении всего фильма демонстрируют

прочно укоренившуюся и уникальную в культурном отношении сцену Кейптауна. Несколько других стран, таких как Сенегал и Танзания, вероятно, находились на аналогичном уровне развития, но только на пороге выхода их первых местных рэп-кассет.

В первом издании британского журнала rough guide to World Music (Broughton

et al., 1994), представляющего собой современный обзор популярных музыкальных произведений и жанров по странам, составленный в основном журналистами и ведущими радиопередач, рэп не упоминается ни

разу. Африка. Во втором издании 1999 года кратко упоминается только одна страна: Сенегал. В третьем издании 2006 года, однако, нельзя было не отметить:

«В этом новом издании мы стремились отразить меняющуюся обстановку, в том числе в регионе ков-эпоха, например, африканского хип-хопа, который в последние годы

распространился по всему континенту и является любимой музыкой молодых африканцев, часто в подлинно местных

формах» (Broughton et al., 2006: xv). В этом издании около половины африканских стран

содержат записи о ПДП, которые варьируются от нескольких предложений до нескольких абзацев (у Сенегала самая длинная запись).

Наиболее широкое распространение хип-хоп-культура в Африке получила в форме

танца в начале и середине 1980-х годов, когда она была разогнана огромной популярностью

Майкла Джексона и первой волной американских фильмов с участием брейк-данса-

редактирование, начиная с Flashdance в 1983 году.

К числу первых примеров, вызывающих интерес у местных жителей, относятся

соревнования по брейк-дансу, которые начались примерно в 1982 году в Кейптауне, Южная Африка

(Л. Уоткинс 2004: 130), и фестиваль 1984 года в Дар-эс-Саламе, Танзания, на котором было представлено

первое поколение хип-хоп фильмов (Перулло 2007: 253). Молодежь в Бамако, Дакар, Абиджан и Кейптаун сформировали свои собственные труппы «Брейкеров» по образцу

«Нью-Йоркских брейкеров» или «парижских брейкеров».

Участник группы Bamako City Breakers Амаду Филипп Конате предполагает, что три

основных события, произошедших примерно в 1983 году, привели к росту хип-хоп

культуры в Бамако: (1) популярность Майкла Джексона, особенно его выступление

на телевизионном концерте, посвященном 25-летию Motown в 1983 году; (2) выступление Сидни Х. И. шоу r.h.o.p. во Франции (в 1984 году); и (3) вдохновляющее выступление в Бамако в Абиджане Городские разрушители.

Типичный представитель первого поколения африканских хип-хоперов, Конате мало что знал

о традиционной музыке своей страны. Он понимает, что хип-хоп — это музыка, которую он использует в своей жизни.

Бамако, пришедший в основном из Франции и Соединенных Штатов, о чем сообщают

Дакар и Абиджан, и подтверждает, что изначально хип-хоп был доступен в первую очередь

представителям более благополучных социально-экономических слоев и распространялся ими.

Это связано не с идеологией, а скорее с легкостью доступа к средствам массовой информации той эпохи: они были предназначены для тех, у кого была возможность путешествовать, чтобы

просматривать телевизионные передачи за рубежом, возвращать видеозаписи этих

передач и... для их просмотра требовался видеоплеер, аппарат, предназначавшийся в то время для избранных. До этого рэп выпускался на видеокассетах, а не на радио!

Была только национальная радиостанция, которая не интересовалась такой

музыкой.

В то время как танец можно было сразу оценить и ему можно было подражать, тексты песен представляли

собой препятствие. В 1980-х годах рэп слушало небольшое, но растущее число молодых людей, и некоторые из них прямо подражали языку и моде. В то время как многие из них были- тонкости семантических аспектов языка, должно быть, ускользнули от внимания многих — английский

был бы для них вторым или третьим языком, а диалект афроамериканской уличной

культуры не преподавался в школах — общий языковой поток мог бы оказать

более непосредственное влияние.

В 2007 году первый сенегальский рэпер Азиз Ндиайе все еще мог дословно повторить некоторые классические строчки из хита 1979 года «Rappers Delight», которые он запомнил двумя с половиной десятилетиями ранее. Он вспоминает, как копировал вместе с

Дидье Авади из Positive Black Soul, такими музыкантами, как Куртис Блоу, Grandmaster Flash, и Мелле Мел («Демократия в Дакаре», эпизод 5, 2007). Ндиайе и Авади были

одними из первых рэперов в Дакаре (Spady, Alim, and Meghelli 2006: 650).

Трудно оценить влияние рэпа в Африке в 1980-х годах, до того как были сделаны записи

Хотя этот жанр медленно развивался в живом исполнении в течение пяти

или десяти лет, прежде чем он был записан коммерчески. Так было и в период его первоначального расцвета в Нью-Йорке, который развивался на вечеринках и в клубах на протяжении 1970-х годов.

Термин «андеграунд», возможно, действительно подходит для рэпа 1980-х годов в Африке. Я

в 1988–90 годах, когда я был в столицах США, я не видел никаких признаков рэпа или хип-хоп культуры.

Сенегал, Мали и Гамбия, хотя регги присутствовал, особенно в англофонной Гамбии.

Но в Дакаре была небольшая сцена и две самые ранние рэп – группы – King MCs и Syndicate, которые вскоре объединились в Positive

Black Soul – уже были активны, хотя и не записывались (Херсон 2000: 17; Лобек

2002: 21). В Дакаре и Бамако

внимание всех, от мала до велика, привлекали представители тогдашнего поколения мировой музыки – Юсу Н'Дур, Бааба Маал, Исмаэль Ло, Салиф Кейта и Уму Сангаре. Я не припомню, чтобы за эти годы в какой-либо из этих стран я видел кассеты с африканским рэпом.

Пионеры жанра начали завоевывать молодую аудиторию благодаря

живому исполнению, а не записям. Неслучайно, что когда национальная политика в отношении африканского рэпа была принята, африканский рэп был признан одним из лучших в мире.-

с появлением многопартийных демократических систем во многих странах рэп начал

процветать. Ключевым фактором стала приватизация радио, которая произошла в разных

странах в 1990-х годах, что одновременно расширило аудиторию и послужило средством

стимулирования местного творчества.

В начале 1990-х популярность Public Enemy, гангста-рэпа из Лос-Анджелеса, а затем и Тупака Шакура, стала важным стимулом. В

Во франкоязычных странах успех MC Solaar был ключевым фактором.

Рэп в Африке: 1990-е и 2000-е годы

В Танзании в 1990 году в Дар-эс-Саламе был проведен первый публичный рэп-конкурс, а в следующем году – первый крупный национальный рэп-конкурс Yo! Рэп Бонанза был признан лучшим рэпером страны.

Двадцатилетний Салех

Абри (он же Салех Джей) победил, частично исполнив рэп на суахили.

В 1991 году он выпустил первый танцевальный рэп-сингл «Ice Ice Baby», добавив к хиту Vanilla Ice слова о СПИДе.

Вскоре после этого он выпустил альбом swahili rap, который не имел коммерческого успеха-

стал трибьютом. Только в 1995 году был выпущен первый коммерчески распространяемый альбом танзанского

хип-хопа: «Te Mac-Mooger» Мака Мурера.

В Сенегале (Tang, этот том) Positive Black Soul начали выходить в эфир в 1990 году. В 1992 году они выступили на разогреве у MC Solaar во французском культурном центре в

Дакаре. Солар был достаточно впечатлен, чтобы привезти их во Францию для участия в национальном

конкурсе. Появление в качестве гостей на «Swing Yela» в высокобюджетном фильме Баабы Маала «Album Firin' in Fouta» 1994 года свело их с британским продюсером Джамбо Ваном

Ренен, который, в свою очередь, продюсировал их первый CD-альбом salaam (1996) на лейбле Mango Records, дочерняя компания Island Records (лейбл Боба Марли), которая была дочерней

компанией Polygram, одного из шести конгломератов, доминировавших в индустрии. Это был

первый африканский хип-хоп альбом, выпущенный на крупном международном лейбле, что стало важной вехой.

Успех сенегальцев Баабы Маала и Юссу Н

Дура на мировом музыкальном рынке, несомненно, расчистил им путь.

Как, несомненно, и тот факт, что соучредитель PBS Амаду Барри провел годы своего детства во Франции, сделал один шаг вперед.

ближе к источнику, прежде чем вернуться в Сенегал.

Первый крупный южноафриканский хип-хоп концерт

с участием Prophets of Da City (POC) состоялся в 1990 году в Кейптауне и совпал с выходом их первого

альбома (our World), за которым два года спустя последовал первый альбом Black Noise

(rumpin loose Da Juice), второй крупной группы из Кейптауна, который был самым

«горнило южноафриканского хип-хопа» (Л. Уоткинс, 2004: 131–32).

Переезд POC в

Великобританию для записи их шестого альбома (universal souljaz) в 1995 году был освещен Биллом-

доска (Кваку, 1995). В Гане (Шипли, эта книга) состоялся первый ПАНАФЕСТ (Pan-

На праздновании African Teatre Festival в 1994

году рэпер Реджи Рокстоун, который уже зарекомендовал себя в Великобритании, читая рэп на

английском языке, вернулся домой и вскоре начал читать рэп на языке Twi. В Кении (Кидула, этот том; Ребенсдорф, 1996) продюсер Джимми Гату открыл телевизионный профессиональный-gram в 1993 году на кенийском телеканале KTN для популяризации рэпа.

В 1980-х местные продюсеры поняли, что имитация рэпа на английском языке с использованием афроамериканских акцентов и сленга не имеет большого коммерческого потенциала. Однако к середине 1990-х годов произошел прорыв не только в области-

прокат записей рэпа по всему континенту, но в записях, которые продемонстрировали, что африканская молодежь прониклась этим жанром и сделала его своим собственным. Когда

в 1994 или 1995 году произошел прорыв, африканский рэп сформировался как зрелый жанр-

тьюринг творчески использовал родные языки, умелую многоязычную игру слов, послания, которые соответствовали опыту африканской молодежи, оригинальные ритмические движения, а через несколько лет и инструментальные композиции, основанные на местной музыке.

Выпуск коммерческих записей является одним из важных показателей статуса рэпа. Примерами могут служить две наиболее продуктивные и относительно хорошо документированные африканские страны. В Танзании первые пять лет коммерческого рэпа были-

В 1995–99 годах leases выпустили двенадцать альбомов и один сборник (см. дискографию).

За первые пять лет рэп-релизов в Сенегале, 1994–98, было выпущено примерно одинаковое

количество альбомов и два сборника (Nouripour 1998). Этот уровень производства во второй половине 1990-х годов (если оценивать совокупные показатели наиболее

продуктивных африканских стран), вероятно, аналогичен уровню промышленного

производства в Соединенных Штатах за семь лет до этого (1979–83).

Первые шесть лет в Франция (1984–89), для сравнения, была относительно незаселенной (см. дискографию в Воскете и Пьер-Адольф 1997: 251–63).

В течение этого начального периода в ряде африканских стран наблюдался всплеск выбросов. Например, в Танзании только в 2001 году было выпущено около 15 альбомов и более 100 синглов (Perullo and Fenn 2003: 49); в период с 1999 по 2001 год было выпущено семь-несколько рэперов продали более 100 000 копий своих альбомов (Perullo 2007: 268). По оценкам Перулло (в этой книге), в Дар-эс-Саламе в последнее время работает около 50 коммерческих студий звукозаписи для исполнителей бонго-фава и, возможно, более 100 продюсеров, создающих и записывающих биты для бонго-фава, по сравнению всего с четырьмя продюсерами в середине 1990-х годов. Выпуск национальных сборников рэпа ближе к концу тысячелетия ознаменовал определенную зрелость жанра в Африке. К ним относятся Сенегал (senerap: Free-style, том 1, 1997; том 2, 1998), Кения (кенийский язык: Первая глава, 1998; вторая глава, 1999), Алжир (algerap, 1999; Wahrap, 2000) и Южная Африка (kwaito: южноафриканский хип-хоп, 2000). Первое исследование, проведенное в масштабах континента, ознаменовало окончательное появление африканского рэпа на мировом музыкальном рынке (rough guide to african rap, 2004). Полагаться только на данные звукозаписывающей отрасли для оценки воздействия гар может оказаться неэффективным. В Малави большая часть рэпа и рагги, которые звучат по радио или продаются на кассетах в Блантайре, крупнейшем городе с населением более полумиллиона человек, имеет иностранное происхождение. Местный рэп и рагга, по крайней мере до недавнего времени, были

малопривлекательны для коммерческого рынка и функционировали в основном как форма местного самовыражения в живом исполнении, особенно на конкурсах, спонсируемых неправительственными организациями (Fenn, этот том).

Малави отличается тем, что местные записи рэпа минимальны, но этот жанр имеет огромное значение-

важное значение в повседневной жизни молодежи.

С точки зрения распространения африканский рэп примерно на десять лет отстал от

Соединенные Штаты. Первое общенациональное телевизионное шоу, ориентированное на рэп, в

Соединенные Штаты, йоу! Mtv raps, дебютировавший на частном кабельном канале семилетней давности

MTV в 1988 году. В 1990 году крупная телевизионная сеть (NBC) представила шоу «Свежий

принц из Бель-Эйра» с рэпером Уиллом Смитом в главной роли. Но, возможно, более определенный

момент для этого наступил вскоре после этого, когда Великолепная пятерка, удивительная группа

один из пяти новичков баскетбольной команды Мичиганского университета, в зимнем сезоне 1991/92 прошел весь путь до финального раунда национального студенческого чемпионата по баскетболу. Их новомодная мешковатая

форма оверсайз (резкий контраст с обтягивающими короткими шортами 1980-х), молодость и в целом

дерзкое поведение объявили массовой американской телевизионной аудитории, что

поколение хип-хопа стало национальным феноменом.

Вдохновленный второй волной афроамериканских

Голливудских фильмов, пропитанных хип-хопом, таких как «Сделай это» Спайка Ли

right Ting (1989, с участием фильма Public Enemy «Сражайся с властью»), Джона Синглтона

«Бойз в капюшоне» (1991, с Айс Кьюбом) и «Сок Эрнеста Р. Дикерсона»

(1992, с

Тупак Шакур), новость распространилась быстро, и это была не столько новинка или дань моде (

хотя мода была важным компонентом), сколько новое молодежное движение, основанное на

современной городской афроамериканской культуре.

Награды африканской индустрии звукозаписи за рэп появились примерно через десять лет после того, как американская

индустрия звукозаписи начала признавать рэп в номинации «Грэмми» в 1989 (лучшее рэп-исполнение дуэтом или группой). Другие номинации

«Грэмми» были

учреждены в 1991 (лучшее сольное рэп-исполнение) и 1996 (лучший рэп-альбом) годах.

Периодически проводимая панафриканская премия Kora awards (базируется в Южной Африке), которая была учреждена в

1996 году, вручила награду за лучшую африканскую группу 1999 года конголезской рэп

-группе Bisso Na Bisso, базирующейся во Франции. В 2003 году они учредили номинации «Лучший африканский мужской госпел» и «fe-

male». В следующем году рэп-группы JJC и 419 (из Нигерии/Великобритании) получили награду» Лучшая африканская группа»,

а ганский рэпер Реджи Рокстоун (Reggie Rockstone) стал лауреатом

Премия за лучшее видео. В 2005 году были учреждены номинации «Лучшая африканская хип-хоп группа/исполнитель» (победила группа

Koba

из Габона) и «Лучшая африканская регги-рагга».

Национальные (а затем и международные) премии и фестивали в области хип-хопа, которые начались

в 2000 году, ознаменовали собой популяризацию хип-хопа в Африке.

Первый ежегодный

В 2000 году на музыкальной премии Ганы было несколько номинаций, посвященных хип-хопу (Шипли, этот том). В том же году в Сенегале

была учреждена ежегодная премия в области хип-хопа. Первый ежегодный Международный фестиваль хип-хопа в Буркина-Фасо прошел в 2000. Теперь он известен как Международный фестиваль городских культур, или Вага (или Уага). Хип-хоп, благодаря столице, в которой он проводится (Уагадугу), приобрел солидный международный (хотя и преимущественно франкоязычный) состав исполнителей.

В первом десятилетии 2000-х годов африканский хип-хоп стал широко освещаться в местных и национальных СМИ. Континентальные СМИ часто ориентируются на американские или сильно коммерциализированные африканские музыкальные клипы. В 2005 году MTV Networks запустили свой 100-й канал и первая panaфриканская станция, круглосуточное англоязычное MTV База ориентирована на африканскую молодежь. В 2006 году они выполнили свой первый годовой целевой показатель в 30 процентов Африканский контент. В 2008 году дебютировала премия MTV Africa Music Awards в надежде повысить свой международный авторитет, хотя шоу MTV Award в Европе и Азии подверглись критике за то, что они слишком сильно полагались на американских и британских исполнителей. В 2011 году аудитория MTV достигла 10,5 миллионов домохозяйств (48,5 миллионов зрителей), по сравнению с 8 миллионами домохозяйств в 2006 году. Южноафриканский канал О не только транслирует музыкальные клипы по всему континенту, но и является спонсором премии music video awards. Частный радиостанции транслируют хип-хоп на местном уровне, а правительственные и неправительственные организации используют хип-хоп для мобилизации молодежи в своих различных целях.

Однако сотрудничество между африканскими и американскими рэперами остается редкостью. Заметным исключением стал показ KRS-One в фильме Positive Black Soul «Нью-Йорк/Париж/Дакар» (2002).

По мере взросления африканского рэпа и появления второго и третьего поколений появились как более критические, так и более коммерческие голоса, иногда в одно и то же время и в одном и том же месте.

Одним из широко распространенных результатов стало возрождение интереса к более старым местным традициям. Иными словами, африканская молодежь постоянно ищет новые способы сделать рэп актуальным и уникальным, что часто означает изучение местной культуры, почти как американские диджеи копаются в ящиках с малоизвестными виниловыми пластинками в поисках новых звуков. Некоторые из этих попыток приобщиться к африканской культуре с помощью рэпа описаны в этом томе. Вернувшись во Францию

Некоторые из самых захватывающих и коммерчески успешных африканских рэп-исполнителей 2000-х годов родом из Франции.

Это озадачивающее заявление указывает на растущую трудность сохранения единой национальной идентичности в наши дни. Можно с уверенностью считать рэп, задуманный и спродюсированный в Африке, африканским

рэпом (независимо

от того, был ли он на самом деле записан там или нет), даже несмотря на то, что некоторые исполнители, возможно, провели значительную часть своей жизни за границей, такие как Реджи Рокстоун или Амаду Барри.

Французские рэперы африканского происхождения (те, кто вырос и остался во Франции)

у них могут быть разные отношения с Африкой, начиная от любви или ностальгии

по Африке их родителей, что приводит их в тесный контакт с африканской

музыкой, и заканчивая тем, что Африка является лишь одним из символов их самобытности среди других.

Три

особенно успешных французских рэпера поколения после MC Solaar (с точки зрения

наград, продаж или признания критиков), чьи родители эмигрировали из Африки, могут быть-lustrate. В дополнение к их личному артистическому таланту, их привлекательность также заключается в перспективах, которые дает возможность побывать на двух континентах, в сочетании

с передовыми производственными ценностями и возможностями, которые открываются при записи

в ультрасовременных студиях под международным патронажем.

Серинье Мбайе (также известный как Disiz la Peste) родился во Франции в семье отца-

сенегальца и матери-бельгийки. Его третий сольный альбом «itinéraire d'enfant bronze»

[«Маршрут загорелого ребенка»], в котором принимают участие приглашенные сенегальские и малийские вокалисты.

«N'Dioukel» — это дань уважения поколению его отца, жившему в Дакаре 1960-х годов, когда модная

молодежь ходила по клубам, танцуя сенегальскую разновидность сальсы, которая вскоре была преобразована Юссу Н'Дуром в mbalax.

Музыка на

треке, исполняемая живой группой, незаметно переходит от нью-йоркской сальсы

к дакарскому mbalax, включая сенегальскую перкуссию. Мбайе читает рэп на французском

языке о поколении своего отца, чередуя его с Папе Джиби Ба, одним из великих вокалистов, появившимся в 1970-х годах, поющим на волофском. «Санта Ялла» (Хвала Аллаху) – это

прямолинейный mbalax с посланием, необычным для рэпа, но обычным для сенегальских поп-

исполнителей: подтвердить свою глубокую веру в ислам. Эта смесь рэпа и жанра (в

данном случае mbalax), который сам по себе был результатом изменения иностранного (в данном случае

кубинского) влияния, встречи поколений, является отличительной чертой новой музыки из

Африки и детей африканских иммигрантов.

Мокобе, чье семейное имя Траоре причисляет его к знати традиционного

Малийское общество, родился во Франции в семье, как он говорит, отца-сенегальца

из Мали и матери-мавританки из Мали.

Его дебютный сольный альбом «Mon Afrique», выпущенный

в 2007 году после десятилетия сотрудничества с французской рэп-группой «113», расширяет круг

приглашенных гостей в широком panafricanском масштабе. В отдельных треках, для каждого из которых подобрана соответствующая музыка, участвуют малийцы Салиф Кейта, Бабани Коне и

Амаду и Мариам (к которым присоединяются ивуариец Тикен Джа Факоли), сенегалец

Юссу Н'Дур и Вивиян, гвинеец Секуба Бамбино Диабате, нигериец Сеун Кути (сын Фелы), ивуариец Патсон и конголезец Фали Ипупа, среди прочих. Его

музыкальные клипы, такие как «Сафари», снятые с Вивияной

в Сенегале, выглядят как продукция Министерства туризма: яркие цвета, яркие улыбающиеся лица и яркие уличные сцены. Видеоклип «Mali Forever» начинается со встречи Мокобе с президентом Амаду Тумани Туре (который посвятил его в рыцари в 2009 году) и продолжается- ритм-сцены, демонстрирующие модернизированный городской пейзаж Мали, заканчиваются песнопениями под барабанную дробь джембе и танцами, столь же малийскими, как и более ранние сцены с рекой Нигер или пением Салифа Кейты, если уж на то пошло.

Абд аль Малик родился во Франции, но раннее детство провел на родине своих родителей в Конго — Браззавиле, а затем вернулся во Францию, где вырос в Страсбурге. Аль Малик мало сотрудничает с африканскими музыкантами, но скорее опирается на традиции французской популярной песни, богатые гармонией, иногда оркестровой, иногда джазового трио, как в «Гибралтаре», основанном на фортепианном рифе из песни Нины Симон.

«Sinnerman» с бриджем, который звучит как у пианиста Джона Колтрейна Маккоя Тайнера в начале 1960-х. Он предпочитает разговорную поэзию или так называемую слэм-поэзию, а не мелодичный стиль Мбайе или декламация Мокобе в американском стиле. И отличая французский рэп от его американского предшественника, Аль Малик серьезно относится к своей литературе и философии: «Эстетика всегда должна служить моральной цели, это то, что называется ответственностью художника. Французский писатель Альбер Камю и философ Жан-Поль Сартр придерживались этой идеи, и я хочу сделать то же самое» (Абд аль Малик в книге «Де Бланк», 2007). То, чего аль Малику не хватает в откровенных упоминаниях Африки, таких как язык и музыка, он восполняет критическим и социальным подходом как сын из африканских иммигрантов.

Благодаря своей базе во Франции и близости к центрам музыкальной индустрии, концертным площадкам и столице, эти рэперы африканского происхождения и многие

другие подобные им во Франции пользуются большей известностью — и продажами пластинок — чем их африканские коллеги.

Африканские рэперы в Соединенных Штатах гораздо менее многочисленны, и им гораздо

труднее добиться признания, несомненно, потому, что они являются аутсайдерами, у

которых мало возможностей пробиться в такую высоко коммерциализированную индустрию, которая практически не имеет интерес к иммигрантским культурам. Песня сьерра-леонского рэпера Чосана «Tis Is My America», представляющая собой убедительный взгляд на бедственное положение африканских иммигрантов в Соединенных Штатах, кажется

странно неуместной в контексте американского рэпа, который может казаться весьма

авторитетным на фоне глобальных тенденций. В отличие от Франции, коммерчески успешные

Американские дети африканских иммигрантов, такие как Эйкон, Чамиллионер и

Уэйл, ассимилировались настолько, что в их музыке и общественной идентичности почти не осталось следов

Африки.

Благодаря этой вводной части читатели смогут лучше оценить и проанализируйте некоторые истории, рассказанные в следующих главах. В

заключительной главе, которая также носит сравнительный характер, я освещаю некоторые из более широких вопросов, поднимаемых на протяжении всей книги.

ЗАПИСИ

1. Недавние обширные исследования этого материала приведены в работах Лича (2008) и Медоуза (2010).
2. KRS-One, один из самых ярких защитников хип-хоп культуры, проводит различие между рэпером, обладающим даром речи, и ведущим (или конферансье), который несет определенную степень социальной ответственности. Я использую эти два слова как синонимы. Среди его многочисленных примеров есть такой: «Ведущий – это представитель хип-хоп культуры. Рэпер – это представитель корпоративных интересов» (KRS-One на DVD *Te Mc: Why We Do it*, 2005). Также послушайте KRS-One на «Classic (Лучший загар, какой я когда-либо видел) » (2007, с Канье Уэстом, Насом и Ракимом), а также смотрите его раздел «Ведущий» (KRS-One 2009: 115–117).
3. Смотрите allmusic.com списки чартов журнала *Billboard* и riaa.org данные о продажах золотых и платиновых пластинок, подтвержденных сертификатами.
4. Информация о рэп-туре по Нью-Йорку взята из книги Хершковица (1983)., Бекман и Адлер (1991), Зекри (1994), Превос (2002: 2–3) и Чанг (2005: 182–84).
О французском рэпе написано много. К числу некоторых замечательных исследований относится исследование Базена (1995)., Бокке и Пьер-Адольф (1997), Кэннон (1997), Прево (1996, 2001, 2002), Хук (2001) и Мегелли (2004).
5. Летом перед туром мистер Фриз, родители которого эмигрировали из Франции в Бронкс, был во Франции и танцевал на публике за деньги (Зекри, 1982).
6. Информация о ди-джее Сидни взята из книг Duka (1984a, 1984b), Peigne-Giuly (1996)., Кэннон (1997), Бокке и Пьер-Адольф (1997), а также Спади, Алим и Мегелли (2006: 272–91).
7. Также в 1984 году Ральф Макдэниелс вел ежедневное телешоу *video*

Music Box на канале

31-й канал WYNC, который регулярно транслирует хип-хоп видео для нью-йоркской аудитории (Newman, 2008).

8. Организаторы рэп-тура Solo — Зекри и Каракос (Zekri and Karakos): «В принципе, я могу сказать, что они были теми людьми, которые сделали хип-хоп мировым. Я не знаю, правда ли это, но, с моей точки зрения, эти люди сделали его мировым. Он [Бернар Зекри], Жан Каракос...

Потому что они экспортировали это Дерьмо, знаете ли. А до них это было в основном только в Америка» (Соло в книге Спади, Алима и Мегелли 2006: 348).

9. Согласно международной биографии сенегальской группы «Даара», опубликованной на радио «Франс Интернэшнл».

Ј, двое из основателей группы, Фаада Фредди и Ндонго Д., следили за телешоу Сидни (RFI Musique, 2003).

10. Смотрите дискографию Abidjan City Breakers (1986). Найдите “Отдыхающие в городе Бамако» на youtube.com для видеозаписи 1985 года. Амаду Барри (он же Дуг Э. Ти) из Positive Блэк Соул был брейк-дансером до того, как стал ведущим, и он положительно отзывался о Дакаре Разрушители городов (Спади, Алим и Мегелли, 2006: 642). См. Ли Уоткинса (Lee Watkins, 2004: 129, 145), чтобы получить ссылку на разрушителей городов Кейптауна.

11. Информация о Ди Насти получена от Превоса (2002: 2–5), Спади, Алима и Мегелли (2006).

12. Ведущий Солаар подтвердил важность для него совета Бамбаатаа (Мегелли 2004).

13. Первый рэп-сингл на французском языке, вероятно, был выпущен в 1982 году Фредди Fab Five, это одна из его немногих рэп-записей. Спродюсирован в Соединенных Штатах Зекри для группы Karakos's Cellu- на лейбле loid «Change the Beat» Фредди исполнил рэп сначала

на французском, а затем на английском.

На стороне «Б» была изображена французская девушка Зекри, известная просто как «Beside», исполнявшая рэп поверх похожего инструментального трека. Именно эту пластинку использовал для скретчинга DJ Grandmaster

D.S.T. о хите Херби Хэнкока 1983 года «Rockit» (Джордж и др., 1985: 11; Зекри, 1994: 88).

14. Расширенные трансляции выступлений Ди Нэсти, MC Solaar, Лайонела Д. и других, исполнявших рэп в конце 1980-х на Radio Nova, можно найти в Интернете.

15. Обширная дискография Боке и Пьера-Адольфа (1997: 251–63; 239 – 51 в переиздании)

указывает на то, что в 1980-х годах было выпущено только четыре французских рэп-альбома (все Ди

Nasty) и было выпущено двенадцать синглов (под названием maxis), а с 1990 по 1994 год выпускалось менее десяти альбомов и

несколько сборников, после чего

в 1996 году их число превысило 50. В 1988 году была выпущена первая совместная работа французских

и американских ведущих: уроженца Марсея Филиппа Фрагионе, известного также как

Chill или Akehnaton, которые вскоре сформировали самую известную группу Марсея IAM, присоединились к

American MC Choice для записи сингла «Эта сторона «Б»». Следующее сотрудничество состоялось, когда

MC Solaar исполнил рэп на «Le bien, le mal» [«Хорошие, плохие»] с альбома Guru Jazzmatazz

1993 года выпуска.

16. MC Solaar и Рон Картер выступают вместе в 10

-м эпизоде документального фильма Кена Бернса «Джаз» 2000 года. С позициями во французских чартах можно ознакомиться на сайтах lescharts.com и chartsinfrance.net. Сертификаты о продаже альбомов во Франции можно найти на сайте fr.Certif_Album.ph infodiscr. Диджей Solaar Джимми Джей (Jimmy Jay), получавший долю авторских гонораров композитора, указал в книге Bocquet and Pierre-Adolphe (1997: 145), что их первый альбом разошелся тиражом

в 650 000 экземпляров.

Солаар читает рэп о своих ранних годах в песне «Lève-toi et rap» [Вставай и читай рэп] из своего альбома 2001 года *cinquième as*.

17. Примерами белых на сцене могут служить Ди Нэсти, диджей Джимми Джей из MC Solaar и различные участники ведущих групп *Suprême NTM*, *IAM* и *Alliance Ethnik*.

Также часто встречаются рэперы двух рас, в том числе Лайонел Д., Салиха (из *rapattitude*) и недавняя звезда Серинье Мбайе (*Disiz la Peste*).

18. Илон Д. Джонсон, «DKNY: от Дакара до Нью-Йорка», *Te source*, январь 1998, стр. 118. В

справочнике музыкантов и групп Дакара за 1999 год (Dieng et al., 1999) перечислены более

100 отдельных исполнителей и 50 групп, которые указывают, что их музыкальный стиль — либо рэп, либо

рагга. Конкурирующий журнал «vibe» опубликовал статью о южноафриканском хип-хопе «до» —

в прошлом году: Фараи Чидея, «Поколение африканского хип-хопа», «vibe», август 1997, стр. 67.

19. Согласно данным переписи населения США, население Нью-Йорка, родившееся в Африке

В период с 1990 по 2000 год численность жителей Йорка увеличилась с 31 500 до 73 850 человек (Логан и Дин, 2003:

3–5). В Нью-Йорке преобладают выходцы из Ганы, либерии и Нигерии, что подтверждено документально

Иммиграция сенегальцев в Соединенные Штаты в целом сравнительно невелика (Такие, 2009:

246; Carpps et al., 2011: 4). Эти цифры не учитывают значительное число мигрантов, которые не были учтены в ходе переписи.

20. Смотрите фильм Перри (1997), Ноэля (2000) и Бушареба «Маленький Сенегал» (2001), в котором рассказывается о некоторых проявлениях враждебности в Нью-Йорке, об этнографии

жизни и работы иммигрантов из Западной Африки в Нью-Йорке в 1990-х годах, а также о Кейне (2002).

(2011) для расширенного исследования жизни сенегальских

иммигрантов в Соединенных Штатах.

В основе альбома Эйкона «Senegal» (выпущен в виде 2-х и 3-х треков вместе с «Smack Tat», 2006,

Universal) может быть воспринято как предостережение его соотечественникам-афроамериканцам: «Так

что не жалуйтесь на то, как к вам здесь относятся». См. Мадичи (2011) для анализа

этого материала с точки зрения предпринимательства и местного маркетинга. См. Филиппа

Вамба (1999), сын матери-афроамериканки и африканца (Конго-Киншаса)

отца, за экстраординарный анализ отношений между афроамериканцами

и африканцами из первых рук (я благодарю Кваме Харрисона за то, что он порекомендовал мне эту книгу).

21. Мне посчастливилось побывать на этом концерте. Рецензию смотрите в книге Джона Парелеса «New

Появление звука для N'Dour», new york times, 2 июля 1988, 14.

22. Похожая последовательность описана танзанийским рэпером Mr. II (Сейлер и Джей Джей, 2005, Ист.

Африка [2:55]): подражайте тексту, ритму и манере исполнения и переведите это на язык суахили, а затем «приходите с нашими собственными композициями». Перулло (в этой книге) рассказывает о некоторых

музыкальных приемах, используемых танзанийскими продюсерами.

23. Видеолекция из Кейптауна 2003 года, подготовленная участниками Prophets of Da City Ready D и

Шахин Ариф Диен рассказывает прекрасную историю раннего хип-хопа в Кейптауне; смотрите также

«Ariefdien and Abrahams» (2006), «Ariefdien and Burgess» (2011), «Warner» (2011) и Black

Эмиль Янсен, участник группы Noise, «История, наша история» <http://blacknoise.co.za/site>. Экс-Sex

Альбом менеджера Pistols Малкольма Макларена «Утиный рок» 1983 года и видеоклипы на песню «Bufalo

Gals» (с участием нью-йоркских брейк-дансеров) и «Double Dutch» (с южноафриканским

звучанием, основанным на мбаканге) стали вехами для танцоров и рэперов в Южной Африке (african Wave, Bowey, 1990; Ready D и Shaheen Ariefdien, 2003). Краткое описание доступа к хип-хопу в Зимбабве в 1980-х годах, данное Думи Райтом из Зимбабве, см. в Hazard (2009).

Законны.

24. Сайт africanhiphop и связанные с ним трансляции africanhiphop / radio/ (ранее africanhiphopradio) являются бесценными источниками как для ранних записей, так и для самых последних разработок. Я опирался на исследования, проведенные на этом сайте в отношении самых ранних записанных примеров.

25. Трудно определить инструмент в подкасте, который сопровождает Ikonne (2009a). Вместо этого это могут быть тембры, которые ранее использовались Куртисом Блоу в «Te Breaks».

26. Ikonne (2009b) переиздала обложки девяти виниловых и кассетных альбомов нигерийских художников, чей внешний вид или название были явно позаимствованы у Майкла Джексона, включая очень похожего Мозеса Джексона.

27. Группа New York City Breakers была образована в мае 1983 года. Их международная известность началась в 1984 году, когда они выступили в телешоу soul train, на летнем фестивале Olympics в Лос-Анджелесе и с командой Rock Steady в фильме film Beat street (выпущенном в США в июне 1984 года). Менеджер Teir Майкл Холман написал подробную историю группы, опубликованную в 1984 году.

28. Конате, в настоящее время доктор внутренних болезней во Франции, опубликовал на YouTube (поиск Batako City Breakers) — его импровизированное исполнение песни Майкла Джексона «Billie Jean», записанное в Бамако в 1985 году. Цитата и информация в этом абзаце взяты из переписки с ним по электронной почте от 1 октября 2008 года.

29. Посмотрите рассказ участника танзанийской группы Kwanza Unit Раймсона о том, как он пытался неправильно записать

текст песни Ракима «I Got Soul»: «Я не понял смысла этого песен, но я узнал, как это делается, и научился следовать ритмам» (Перулло 2007: 256).

30. Отчасти это можно объяснить моими собственными интересами в то время, которые были сосредоточены на исполнителях музыки с более глубокими корнями, в основном на пожилых людях и их семьях.

31. Как будет указано в следующих главах, в 1990-х годах в Мали, Малави и Гане произошла приватизация и расширение вещания радиостанций. В 1994 году Независимая Южноафриканская Управление радиовещания приняло закон, согласно которому радиостанции должны посвящать 20 процентов своего эфирного времени местной музыке (Bosch 2003: 221, цитируя Гумисаи Мутуме, «Привносящего местные звуки в Радио», пресс-служба «Интера», 17 января 1998 г.).

32. Этот абзац основан на замечательной истории Перулло (2007: 256–263).

33. Братья Аким и Думисани, родившиеся в США и выросшие в Зимбабве («Правые думы»)

Ndlovu вернулись в Соединенные Штаты, где они записали и выпустили промо-EP

(с четырьмя версиями «Doin' Damage на моем родном языке») в 1992 году под названием Zimbabwe

Legit на лейбле Hollywood Basic. Но лейбл закрылся до того, как альбом смог быть

выпущен в полном объеме. См. Д. Дж. Фишер, «Законное интервью Думи из Зимбабве», 18 сентября 2007 г.,

34. По словам Амаду Барри из PBS, «salaam» разошелся тиражом в 30 000 копий (Oumano 1999: 30).

Подробнее о ранних годах существования PBS читайте в работах Спади, Алима и Мегелли (2006: 650–54), документальных фильмах «Африканские портреты: позитивная черная душа» (1996?) и «Умано» (1999). PBS записались

в студии звукозаписи N'Dour в Дакаре (Williamson 2000: 20), а в 1996 году они

выступили в качестве гостей на альбоме с приглашенным американским саксофонистом Дэвидом Мюрреем

(1997). Подробнее о сенегальском рэпе читайте в работах О. Мбайе (1999), Херсона (2000), Лобека (2002),

Э. Бейкер (2002), Бенга (2002), Нианг (2006) и Демократическое движение flm в Дакаре (Херсон, Макилвейн и Мур, 2007). Смотрите Уиндерса (2006: 150–59), чтобы получить представление об африканском рэпе в Франции и в Дакаре в конце 1990-х и начале 2000-х годов, особенно комментарии Авади о

том, что он предпочитает остаться в Сенегале, а не эмигрировать во Францию (158). Умано (1999: 30)

Амаду Барри цитирует: «В 89-м мы были единственной хип-хоп группой Сенегала. Сейчас только в Дакаре насчитывается более 2000 групп». О. Мбайе (1999) приводит цифру в 3000 рэп-групп в Сенегале, полученную в результате переписи, проведенной неправительственной организацией Enda Tiers-monde (хотя в Dieng et al. [1999]

приведено гораздо меньшее число).

35. Эти временные рамки примерно соответствуют тому, что происходило в других местах (например- за исключением Франции). В 1992 году американский журнал музыкальной индустрии Billboard (Sinclair, 1992)

и New york times (Bernard, 1992) признали потенциал рэпа во всем мире, кратко отметив рэперов и сцены в России, Восточной Европе, Китае, Корее, Японии, Индии,

Германия, Франция, Англия, Мексика, англоязычные страны Карибского бассейна, Южная Африка (отмечая записи,

Prophets of Da City) и Западная Африка, которые просто отметили любовь к американскому рэпу

в Абиджане, и концерт LL Cool J, который состоялся там в 1988 году, был первым в своем роде на

континенте (Кеннет Б. Нобл, «Многие акценты рэпа по всему миру: Западная Африка, король

Уступает Новому посланнику», «Нью-Йорк таймс», 23 августа 1992 г., раздел 2, 23). Дуг Э. Фреш

был в Сенегале в 1987 или 1988 году, а Stetsasonic отыграл крупный концерт в Дакаре в 1990 году

(Эйр и Спади, 1991: 9–10, 137–39; apindustry.com/daddy-o.htm).

36. Страницы 239–251 в репринтном издании. См. Андруцопулоса и Шольца (2003: 465–66) для сравнения количества записей рэпа, выпущенных во Франции, Италии и Испании в 1990-х годах.
37. Смотрите документальный фильм «Великолепная пятерка», ESPN Films, 2011.
38. Смотрите .fr.ht
39. Смотрите (wagahiphop.co
40. О наградах Сенегала читайте здесь www.rockonthenet.com/grammys. Краткую историю фестиваля Вага смотрите здесь koraawards.orgd-hip-hop afromix.org («Хип-хоп Уага'5»). Веб-сайт фестиваля myspace.com/dakarhiphopawarm/html/musique/articles/ouagam) не обновлялся с момента анонса Waga Hip Hop 10 в 2010 году (доступ ко всем сайтам был получен 17 апреля 2011 года). Те 2003 о фестивале был снят документальный фильм (ouaga hip hop, Малапа, 2005), а сам фестиваль 2007 года был документирован в виде отдельной книги, CD и DVD (Stay Calm! Productions, 2007).
41. Смотрите работы Леграна и Паолетты (2005), Кутцера (2006, 2008), beta.mnet.co (поиск по сайту Africa Music Award), channelo.dstv.co.za/ChannelO и mtvbase.comm. См. Bosch (2003: 185–207) об усилиях, предпринятых радиостанцией Bush Radio, общественной радиостанцией в Кейптауне, Южная Африка, для привлечения внимания молодежи к радиокампании 2000 года под названием Радио «ВИЧ–хоп».
42. Одним из первых совместных работ является песня Дуга Э. Фреша «Africa (Going' Back Home) » (на Те «Величайший артист мира», 1988), которая начинается с игры на сенегальском барабане сабар и Выступление Волофа (исполнитель не указан в титрах). В статье Дуг Э. Фреш читает рэп о своей поездке в Сенегал (Eure and Spady 1991: 9–10). Сенегальский барабанщик Мбайе Ниассе (Mbaye

Niasse) записан на следующем альбоме Fresh (Doin' What i gotta Do, 1992). Кенийка Джин Кидула (в этом томе) рассказывает о своей совместной работе с бразильцем Серхио Мендесом над пьесой «Маракатудо» (oceano, 1996).

43. Примером критического отношения к рэперам первого поколения является рэп-радио из Сенегал (см. Лобек 2002: 23); примером растущей коммерциализации является Скуатта

Камп из Южной Африки (см. Л. Уоткинс, этот том). «Демократия в Дакаре» (особенно в эпизоде 6) непосредственно посвящена тому, как меняющаяся политическая обстановка может привести от молодежной критики статус-кво к молчаливому согласию играть в эту игру.

44. В превосходном радиодокументальном фильме из четырех частей рассказывается о событиях в Западной, Восточной, Южной и Северной Африке в середине 2000-х годов (Seiler и JJC, 2005). Afrorop.org ведет несколько

радиопрограмм и многочисленные интервью и статьи, посвященные африканскому хип-хопу и

госпелу (поиск по хип-хопу, рэпу, госпелу). Чтобы помочь fill восполнить значительный пробел в освещении Северной Африки-

рика, смотрите «Cestor and Abkari» (2008) и DVD «я люблю хип-хоп в Марокко» (Asen и

Нидлман, 2007) для Марокко; Дауди (2000), Милиани (2000, 2002) и Малука (2007)

для Алжира, который исторически имел самую активную хип-хоп сцену в Северной Африке; А.

Уильямс (2010) для Египта; и Аббас (2005); также смотрите africanhiphop.com. Смотрите Нельсона

(1997) за обзор хип-хопа в столице Зимбабве в середине 1990-х, Кюнцлер (2011a) за анализ последних событий в южноафриканском хип-хопе, и Кюнцлер (Künzler) за обзор хип-хопа в Южной Африке.

(2011b) содержит краткую историю рпд в Мали и Буркина-Фасо и анализ вопросов, обсуждаемых в рпд в этих странах.

45. Джордж (1998: 205) предполагает, что в Великобритании не так

много значительных ведущих хип-хопа из-за широко распространенной ямайской дэнсхолловой культуры, которая была бы более привлекательной и выразительной формой для карибских британцев, чем американский хип-хоп. Однако в 2000-х годах британские рэперы с нигерийскими корнями, такие как JJC (Абдул Белло), Ту (Бен Чиджиоке) и BREIS (Стивен Овба), значительно укрепили свое присутствие. Подробнее смотрите в книге Вуда (2009).

как новаторская британская хип-хоп-группа London Posse использовала карибскую музыку для создания оригинальной идентичности, а Хесмонд и Мелвилл (2001) — для изучения различных влияний и репрезентаций американского хип-хопа в Великобритании.

46. Смотрите Helenon (2006) для анализа некоторых разнообразных отношений, которые могут быть у рэперов африканского происхождения во Франции с Африкой.

47. Официальная страница Мокобе в Facebook для его поклонников (mokobe113official) содержит обширную информацию о нем, включая записи интервью.

48. В 2009 году он опубликовал перевод своей автобиографии на английский язык.

THE END